

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 821.161.2-1.09“1920”

Агеєва В. П.

«НЕВЖЕ ТІЛЬКИ ВІЧНО НЕЗРЯЧИЙ БЛАЖЕН?»

Статтю присвячено аналізу «Сліпців» Миколи Бажана – унікальної поеми, де антитрадиціоналізм, розвінчування святощів, неспіввідносних із новими актами історичного дійства, явлені з послідовністю, на яку ніхто подоти не одважувався. «Сліпці», цей лист із прірви національної поразки, з відчайної безвиході зацькованого й приреченого художника, утверджують єдино можливий у такій ситуації вибір, право не прийняти накинenu непереборними обставинами роль жертви, мученика й плакальника, здатність і готовність іти проти течії. Якраз такий вибір дає надію на свободу. Навіть осліплений і покинений на вибоїстому роздоріжжі все ж повинен, хай і навіпомацки, «намацувати тропи». «Сліпці» демонструють і в тодішній Бажановій творчості, і в усій вітчизняній літературі двадцятих років настанову на утвердження сили, спротиву, боротьби, пристрасно дискутованого тоді активного романтизму (чи, за Хвильовим, романтики вітаїзму), який підносив вольове начало і діяльного, цілеспрямованого персонажа.

Ключові слова: Микола Бажан, романтика вітаїзму, українська література 1920-х років.

Принаймні три тексти Миколи Бажана – «Розмова сердець» (1928), «Гетто в Гумані» (таким був перший варіант назви, 1929) та «Сліпці» (1930) – наснажені пристрасним бажанням знайти шлях із безвиході, коли «зашморгом шляхи всі заплелись» (чи, в іншій редакції, – «шляхи у круг закуто»), коли манлива «легко-синя даль» ховалася за все темнішими непроглядними хмарами політичної реакції. «Розмова сердець», ця дискусія про загрозливу епідемію «російської імперської істерики», тим напруженіша, що вести її доводиться з власним же двійником. Бажан не хоче приймати пафос аскетичної самодеструкції, він зрікається загроз, пов'язаних із виразно помітним у текстах російського класика невмінням, – як формулював це Микола Бердяєв у «Світосприйманні Достоєвського», – «дисциплінувати свій дух». «“Достоєвщина” таїть у собі для російських людей не тільки великі духовні скарги, але й великі духовні небезпеки. У російській душі є жадоба самоспалення, є небезпека захвату загибеллю. В ній слабкий інстинкт духовного самозбереження. <...> Творчість Достоєвського говорить не лише про те, що

в російському народі таяться величезні духовні можливості, але також і про те, що цей народ – хворий духом. Народу цьому, духовно надзвичайно обдарованому, дуже важко дисциплінувати свій дух, важче, аніж народам Заходу. Достоєвський не вказує шляхів самодисципліни духу, шляхів оформлення душевної стихії» [1]. Бажан, як і Хвильовий у «Вальдшнепах», ревізує Достоєвського, зрікається цієї «хвороби духу». І Володимир Винниченко, і ранній Микола Хвильовий (періоду «Синіх етюдів» та «Осені», тобто 1923–1924 рр.) не без впливу автора «Братів Карамазових» оцінювали свій час як хворий, причому йшлося і про хвороби «духу», про неврози й психози (простір «Санаторійної зони» – це простір неврологічної клініки, і її пацієнти знають, що й у широкому світі багато людей страждають від тих самих симптомів, спричинених масовим травматичним досвідом), і про недуги тілесні – назвати хоча б численні варіації «туберкульозу як метафори» в етюдах Миколи Хвильового. Це не без Достоєвського і Шпенглера Хвильовий у перших памфлетах говорить про «вичерпаність» Європи, а далі під тиском своїх

прозірливих і пильних критиків змушений доповнити гасло «Європа чи Просвіта» («— Куди це Ви нас кличете, Миколо Григоровичу, Європа ж гниє й смердить в очікуванні світової пролетарської революції!») визначенням «психологічної Європи», пояснюючи, що він мав на увазі не так політичну й географічну реальність, сучасний «цвинтарний» Захід, як психологічну категорію, культурну, «фаустівську», традицію, дух пошуку. Павло Тичина виглядає значно ортодоксальнішим, долучаючи до «шпенглерівського» дискурсу двадцятих свій вірш «Ходить Фауст...» і зводячи на шляхах старого світу Фауста-Шпенглера «з молитовником в руках» («Я ношу в душі вериги, // не цураюся релігій, // не бунтую — тільки книги // все пишу, пишу, пишу...») — із пролетаризованим Прометеем, котрий погрожує «панкові»-книжникові таки ж «молотком». Зеров пробував вгамувати безплідну полеміку нагадуванням, що, попри численні епітафії «віджилій» Європі, яку хоронили і слов'янофіли, і Костянтин Леонтьєв, і Федір Достоевський, — «Європа живе, росте, набуває сили, і, — хто знає, — чи підточені її життєві ресурси, чи виснажені її творчі сили, чи, може, ми стоїмо тільки перед кризою певної соціальної формації» [2, с. 569].

Тінь, яка в поемі «Розмова сердець» виходить із брудного пліснявого закутка в під'їзді хрещатиського будинку [3, с. 324; 4, с. 493]⁴, — це, вочевидь, привид минулого, зодягнений «в старенький синій віщмундир», але при тому він почувується господарем становища і в пореволюційному новому світі, бо

*Язва віків,
язва століть,
Благословенна язва та
На тому ж небі процвіта,
Де й п'ятикутний знак горить.*

Якраз це парадоксальне твердження палко заперечене ліричним героєм, хоча правоту співрозмовника він не може, принаймні почасти, не визнати, адже йдеться про його ж таки двійника,

⁴ За свідченням Миколи Бажана, побутовий антураж поеми пов'язаний з конкретним досвідом, з мешканням на горищі, яке він знімав у Києві: «То було напівбогемне існування. Привиди піднімалися зі мною по сходах на горище. З ними треба було боротися» [3, с. 324]. Утім, боротися з привидами доводилося не лише в шоденні, але й при визначенні власних світоглядних та естетичних пріоритетів. Пізніше «Смерть Гамлета» автор означив як «Післямову про Достоевського, про Гамлета і двійника». «Тінь», яка супроводить ліричного героя «Розмови сердець», також змушує згадати і Достоевського, й визивно названого в післямові «Гамлета з спілки радслужбовців». Дуже прикметне враження занотував у шоденнику (запис від 21 листопада 1981 р.) Олесь Гончар: «Був у Бажана. Говорили про Достоевського (він теж його зараз читає), розповів, що з молодих літ автор цей викликав у нього своїми романами болісне, просто таки мазохістське почуття» [4, с. 493].

про небажану й зненавиджену власну тінь. У більшовицькій революції потужною складовою була незмінно притаманна російській ідентичності настанова на жертовність, месіанізм, страдництво, оту, за Бажаном, священність і благословенність виразки, хвороби. Ці ознаки революції пояснюють особливостями російського історичного розвитку. «Релігійна формація російської душі виробила певні стійкі властивості: догматизм, аскетизм, здатність нести страждання й жертви задля своєї віри, якою б вона не була, спрямованість до трансцендентного, яке уособлюється то вічністю, іншим світом, то майбутнім, світом цим. Релігійна енергія російської душі володіє здатністю переключатися й спрямовуватися до цілей, що не є вже релігійними, наприклад, до соціальних цілей. В силу релігійно-догматичного складу своєї душі росіяни завжди ортодокси або єретики, розкольники, вони апокаліптики або нігілісти. Росіяни ортодокси й апокаліптики і тоді, коли вони в XVII столітті були розкольниками-старообрядцями, і тоді, коли в XIX столітті вони стали революціонерами, нігілістами, комуністами. Структура душі зостається тією самою. Російські інтелігенти-революціонери успадкували її від розколників XVII століття» [5, с. 9].

Проповідь великої жертви, серця, закладеного в картярській грі, де має остаточно перемогти добро або зло, «нічної офіри», киненої «на ешафот столів брудних» «серед вселюдського трактуру», — густо переткана в устах фантазмагоричного прищельця ремінісценціями з Достоевського й Блока і водночас змушує згадати найгостріші пасажі памфлетів Миколи Хвильового про «сухаревських крамарих» і «вакханалію теософії, порнографії, розчарування і самогубства» [6, с. 735–736] у пореволюційній російській літературі. Тінь Раскольнікова (як і дискурсивні асоціації з російським старообрядництвом, розкольництвом), може, найвиразніші в тій «хижій тьмі», з якої постає дивовижний нічний візитер:

*І бачу я туманний обрис тільця,
Що з закутка ступило наперед,
І через тільце — чорні бильця,
Іржавий сходов паранет.*

Із цим утлим тільцем пов'язаний мотив хвороби, гниття, тління, — знов же асоціюючися з творчістю багатьох Бажанових соратників по ВАПЛІТЕ, найперш, звичайно ж, Миколи Хвильового з його діагностикою хворого сьогодення, а загальніше беручи — з концепціями літератури розпеченого пера. Часопростір, у якому розгортається дія, з неймовірною, майже надсвідомою старанністю й послідовністю

представлено як простір розпаду й занепаду, як відразливе нагромадження брудних, знечищених уламків і шматків, решток якогось цілковитого знищеного світопорядку. Понурий колорит означений багатьма відтінками чорно-сірого спектру («ніч їлка та чорна», «брудний конверт брудних квартирок», «темна постать», «чорні вени», «брудний кабак» тощо), усі поверхні й оболонки роз'їдаються брудом, слиззю, іржею, грибок, лишаями й виразками. Це світ, що втрачає форму. (Микола Бажан нерідко протиставляє епохи розрухи, оспалості, «безформності» – та часи будування, переоформлення / реконструювання світу, внесення в нього нового порядку й нової краси. Зокрема і любов до бароко – це насамперед захоплення енергією будування, довершеністю архітектури. Будівничим пафосом неодмінно наділяється майбутнє. Тож у «Розмові сердець» тінь символізує якраз минуле, позбавлене форми, понуру, мряковинну дійсність, що занепадає, безповоротно руйнується.)

«Вашмосць» у віцмундірі, ймовірно, лише плід галюцинацій або «хвиль маячні», «симптом моїх психостеній». Оздоровлення, подолання роздвоєності неможливе без звільнення від впливу імперських ідеологем та від тиску культури метрополії, без вироблення власної моделі національно-культурної тожсамості. Аби стати модерним українським поетом, конче необхідно зректися накинених впливів та повернути відібрану, затоптану й заборонену *власну традицію*, досягнути тяглість національної історії, зрештою, самому вибрати собі авторитетних учителів. Усе це потребує неймовірних, на межі витривалості, зусиль, невпинного протистояння. Віра в немарність, конечну необхідність революційного перевороту – це, в контексті «Розмови сердець», віра в можливість модернізації культури, у творчу енергію розбудженого, піднесеного на гребінь подій «чорнозему», в історичний шанс України, яка довго була упослідженою пасербицею. Підведення революційного досвіду під спільний знаменник російського месіанізму, долучення червоної зірки до «язви великої честі», до ряду офірних символів офіційного одержавленого православ'я викликає в ліричного героя шалений спротив:

– *Ти брешеш, тінь,*

Ти брешеш, тінь,

І гниль із слів твоїх тече!

Наш день, що знявся у височинь,

Не на твоє зіперсь плече.

І язв твоїх беркі герби

З сердець здирали ми.

Найстрашніше, що здирати заскоружлі струпи треба з власного таки серця. Мізерний чоловічок із почервонілими очима має багато підстав зверхньо твердити, що «клеїно» старого світу незмивне – «Бо я – то ти», «Бо ти і я – завжди одно, // І нам у парі йти». Тут не обійтися половинчастими заходами, потрібна найсміливіша хірургія:

Ти кажеш, що я твій, а я – клянусь – готовий

Дволике серце розламати навпіл

І дати псам напитися із жил,

Коли є крапля там

твоєї злої крові.

Бажан відмовляється (що важко переоцінити!) визнавати сакральний характер діянь і вчень шукачів «загубленого серця», захисників знедолених і упосліджених, «оцих христосиків, хлистів і богомолів», котрі утверджують тяглість імперської традиції в контексті російського православ'я:

– *То тінь твоя*

за тінь хреста святіша?

А що нам хрест

і що нам ти?

Твій лицемірний бог,

цей пристав нищих душ,

Цей злий господь

Распутіна й Малюту

Мене не подола,

за ним я не піду

В його нудний участок для покути.

Індивідуалістський характер модерністського мистецтва означає відторгнення духу сервілізму й покори.

Столоначальники, убивці, сутенерики,

Раби раба і служники слуги,

Сини російської імперської істерики,

Самодержавної нещадної нудьги

– не мають нічого спільного з тим світом, який, за Бажаном, будується зусиллями творчих одиниць. Підкорення особистості колективним (а насправді державним) потребам завжди було важливою складовою російської імперської ідеології. У ширшому сенсі наголошується потреба відмови від важливих засад російської національної тожсамості, йдеться про розмежування зі спадщиною, яка вже поступово реанімовувалася під знаком будування імперії нової – радянської, червонозоряної.

Дискусія 1925–1928 рр. захоплювала у своє потужне силове поле чи не всі визначніші художні твори, написані водночас із памфлетами Хвильового. «Розмова сердець», як і інші Бажанові поеми кінця двадцятих, торкається проблематики культурної автономії (Хвильовий раз у раз

говорив про згубність *культурного епігонізму*). Вражає наснага, з якою утверджується кредо цілого покоління, що не хоче приймати політичну поразку як присуд і остаточну втрату. Вони прагнуть виграти – так часто варійований у Миколи Бажана мотив «гри одчайної» в межовій і загрозливій ситуації – на полі культури. Апологізація вольового начала, пристрасність заперечення змушують згадати насамперед Хвильового. Скажімо, «активізм» Аглаї в романі «Вальдшнепи» – з її уславленням «безумства хоробрих» і відкиданням властивої національній вдачі м'якотілості (аж до звинувачень Шевченка в тому, що він затримав розвиток української інтелігенції). Або й прямі заклики позбутися імперських впливів, тому що «російський шовінізм» «гвалтує нашу психіку, не дає їй можливості набрати елементів конструктивізму» [6, с. 733]. У «Розмові сердець» фінал доволі декларативний: варто пильніше вдивитися у тьму, аби «хвилі маячні» спинилися, привиди зникли, і серце життєствердно сказало «так» новому дневі. Зі світу галюцинацій і темних тіней – у реальність чітких форм, конструктивної доцільності та ясності.

Ще один етап розрахунку з минулим означено в поемі «Гетто в Умані», де знову звучать мотиви пошуку дороги й зречення «хворого», проклятого, ущербного старого світу. Колізія вірності букві й зради духу неприховано відсилає до драми Лесі Українки «На руїнах». Жест (питомо авангардистський!) Українчиної пророчиці Тірци, яка вириває з рук покірного співця благоговійно склеєну зі старих уламків убогу арфу («Чи знаєш ти, чия се в мене арфа? // Самого Єремії! А йому // Вона десь від Ісаї дісталась, // Той мав її з Давидового дому»), – напряду, без посередників – співвідноситься з риторикою поеми «Гетто в Умані». Горить Сіон, зливаються в жахному вогнищі «огні кривого Торквемади», кострища інквізиції, месницька «віхола пожеж» Залізняка і Гонти... «Голгота нації з огнем замість хреста». Ці випалені, розтріскані від спеки ґрунти вже нічого не можуть уродити, проте фанатична відданість традиції, незрушному «закону» (це якраз за зневагу до нього відправляє поневолений народ у вигнання свою пророчицю Тірцу) змушують знов і знов засівати занепащені безплідні лани пересушеними зернами й мертвими словами:

*І, щоб в останній раз покласти в землю сів,
Рука стареча, хижка й ненажерна,
Збирає слів тверді і чорні зерна
З рядків талмудових, як з луцених стручків.
На землю ятрену,
на рани і на близни*

*Впаде зерно зловіщої сівби,
І родять висохлі Сіонові горби
Іржаві трави розпачу й гнилизни.*

Вірність букві стає споневаженням суті. Дим невпинної пожежі спричинює нездоровий летаргічний сон, чадне запаморочення. Потрібен голос будителя, нагадування про те, що, як упевнювала Тірца, – «живий наш Бог, і ми живі». У Миколи Бажана відчитуються очевидні алюзії на недавню історичну поразку і втрату державності. (Твір виявився крамольним уже в момент появи і не передруковувався з середини тридцятих аж до початку ХХІ століття.)

*Не спи, Ізраїлю!
Не спи і проклинай
Туман огню і погар синагоги!
Твої, Ізраїлю, не всі ідуть дороги
На зганьблений Сіон, на страту і одчай!*

Реквієм загиблим «мучням українським» прозвучав, проте змагання триває далі, і плачі «сліпого Єремії» не наснажать дух нових борців. Женці мають шукати врожаю не на засіяних безплідним перетлілим зерном згарищах, а на нових просторах, де шляхи вже не ведуть до місць страти й плачу:

*На інших нивах родиться твоє
Прийдеш, змучений, знеславлений народі.*

(Тут уже звучать виразно франківські, «мойсеївські» інтонації.) Тірца з єретичною затятістю твердила, що «свята руїна служить нашій ганьбі» та вимагала вигадати нові пісні й закласти хоча б підмурівок нового храму замість втраченого, оскверненого. «Зберігаючи вірність руїні, не збудуєш нового храму – з таким посланням приходить Тірца. <...> Тірца ще раз змушує арфу послужити народові: кидає знівечені святощі у води Йордану – й до неї на крик співця кидається «юрба розбуджених людей». Ще раз – поки не знайдеться достойнішого пророка – арфа будить камінний сон байдужого раба» [7, с. 107]. «Прадавні молитви, знесилені жалі» мають відійти в минуле, для будівничих модерної нації потрібні незужиті слова – і Микола Бажан завершує поему визивним зреченням:

*Сіон у полум'ї –
нехай горять Сіони,
Катівні нації і плахи мордувань!*

Власне, цитований фінал міг би стати епіграфом до «Сліпців» – унікальної поеми, в якій антитрадиціоналізм, розвінчування святощів, неспіввідносних із новими актами історичного дійства, явлені з послідовністю, на яку ніхто подоти не одважувався. «Сліпці», цей лист із прирви національної поразки, з відчайної безвиході

зацькованого й приреченого художника, пристрасно, незгідливо, майже що надривно утверджують єдино можливий у такій ситуації вибір, право не прийняти накинenu непереборними обставинами роль жертви, мученика й плакальника, здатність і готовність будь-що-будь іти проти течії й не зраджувати віру у своє поетичне обранство. Якраз воно дає надію на свободу коли не в горизонтальному, долішньому, то у вертикальному, *над-земному* вимірі, на шляхах горішніх. Навіть осліплений і покинений на вибоїстому роздоріжжі все ж повинен, хай і навпомацки, «намацувати тропи». Найстрашніше тут – цілковита самотність, прокльони й зневага найближчих, тих, від кого сподівався поради й напутьтя. Оцінка віку, в який випало жити, не залишає жодних сумнівів щодо інтелектуальної й духовної видючості незрячого:

*Стоїть над нами вік, як чорний частокіл,
І тінь його лягає на дороги,
І тінь, як меч поцверблений і строгий,
Рубає кожен шлях навідмаш і навпіл.
Чудні і трудні ходять оболоти,
Як постріл, пахне порох, дощ і тлінь.*

У Бажанових віршах 1926–1928 рр. цей мотив «переламаних», безжально обрубаних на всібіч доріг варіювався не раз, але в поемі трагедійність звучання незмірно посилюється. Суспільно-політичний тиск вимірювався вже такими атмосферами, що прилади зашкалювало, а кров мала б сочитися крізь шкіру. Навіть дощ – і той пахне, «як постріл». (Тут одразу згадується вражаюче розмежування Миколою Бажаном у якомось роком пізніший «Смерті Гамлета» модерністської та радянської соцреалістичної епохи: «бо снайпери чорні – залага у башті, // у башті із кості слонової рим».) *Усі* земні шляхи обрубано, таки ж «у круг закуто». Непідвладним залишався хіба тільки вітер, нагадуючи про «незнані» й недосяжні виміри й цілі:

*І клоняться ліси – вітри ідуть високі,
І кругами втинають височінь.
Високий вітер править вищий лет,
Він заверта з перейденого кругу,
Накреслює собі свою дорогу другу
І прагне інших, нам незнаних, мет.*

Утеча з неволі можлива, отже, лише через пізнання трансцендентного. Однак фінальна пропозиція героя-лірника своєму старшому співрозмовнику інша: разом іти «читати могили чи гинути в бурях», отже шукати виходу таки через пізнання історії й втручання в сьогодення. «Чортів дід» відмовляється, і «внук» вирушає сам.

Вишній вітер може лише засвідчити існування простору свободи, але людина живе за

законами істоти втіленої, і земне тяжіння – у прямому й переносному сенсі – їй подолати непросто. Ця *втіленість* у «Сліпцях» продемонстрована якнайочевидніше. Валер'ян Підмогильний до опублікованого 1928 року роману «Місто» поставив епіграфом питання одного з персонажів Анатолія Франса: «Як можна бути вільним, Евкріте, коли маєш тіло?» Якщо Підмогильного більше цікавлять соціальні параметри проблеми, то Бажанові йдеться про речі первинніші, з соціальною психологією пов'язані дуже опосередковано.

Розповідь починається як життєпис «художника замолоду», зі спроби цілеспрямованого неофіта пройти узвичаєний шлях учнівства, ініціації, визнання і долучення до майстрів. Лірницький цех уявляється хлопцеві спільнотою сакральною, міститься він ледь не на самому Парнасі:

«– Напутники добрі, учителі! // Братіє пере-
хожа! // Бандурники, лірники, скрипалі, // Пі-
сенності пильна сторожа!» Пильна сторожа мала би охороняти обитель високого духу. Таке сприймання заповідане романтизмом, Шевченком; за відсутності повноцінної історіографії кобзарі ще й пильнують та передають національну пам'ять, не дозволяють занедбати минулу славу. Цеховий очільник у поемі – сам «старий Перебендя», котрий, за Шевченком-таки, «з Богом розмовляє», сторонячися буденних марнот і знад. Адепт свідомий того, що посвята вимагає нелегких офір і зречень, і ця плата не видається йому великою: «І мовив юнак: – Я наважився, старче. // Наваживсь на все... І на зганьблення теж...» («Зганьблення» представник мистецької еліти, маргіналізованої натовпом, нечутливим і неперебірливим загалом, однак певної власної значущості меншості готовий прийняти як знак бажаного обранства. Чи не так мусила сприйматися самим автором поеми та його друзями-ваплітянами знищувальна критика правовірних «марксо-ленінських» інтерпретаторів? Певний своєї вищості (то інша річ, чи правомірно) й сам Бажанів Перебендя: «Не князівської пишної прагни тропи. // Вищий над князі підніжок!»)

Кобзар, Божий чоловік, самою своєю присутністю серед людей нагадує про милосердя й співчуття, про покору й гріх гордині:

*Гидуї пишнотою й достойно ступи
На сліпецький лукавий обніжок.
На людських дорогах і тропях сиди,
Прийнявши посвяченість чорну.
І кобзу прохажим під ноги клади,
Як голову мудру й покорну.*

Таке упокорення – запорука вивищення, виконання високої місії, а відтак і слави у віках. Духовне подвижництво, служіння захоплює юнака, йому уявляються майбутні двобої і перемоги: «Я чую вас, юрби сліпі й навісні, // Я чую вас, герці і учти!»

Однак нав'язливий мотив сліпоти, аж до заклику «Незрячий водію, вдивляйся і веде // Юрби, за тебе сліпіші!» – змушує задуматися і над причинами каліцтва, і над правильністю обраних шляхів. Окрім очевидних метерлінківських алюзій (Метерлінка Микола Бажан, до речі, ставив ще в Уманській театральній студії), з'являється й ремінісценція малахіанства; Кулішів Малахій Стаканчик у певному сенсі також претендує на роль проводиря сліпих натовпів і навіть береться повернути їм духовний зір, тільки заводить він у безвихідь. Мрії героя «Сліпців» ураз розбиваються в друзки, а ті тонуть у брудній і смердючій твані.

Романтичний міф давно вицвів і збаналізувався. Більше того, сама інтерпретація упослідженого кобзаря – гаранта й охоронця національної пам'яті та ідентичності – пов'язана з переживанням історичної маргіналізації українства, втрати державності, а відтак і відчуття захищеності від зовнішніх загроз. Замість таємної гетерії богообраних музик (де пісні були, як розповідав в Українчині «Оргії» Антей, – «Потужні натхненням, а не гуком // І в стриманім зітханні тихих струн // Ми вгадувати вміли урагани, // Що нуртували в грудях у співця») – юнак потрапляє на корчемне застілля, і п'яніють тут не від натхнених слів, а таки від «сивезної сивухи». Усе, що здавалося вивищенням над буденністю ідеалом, сакральним символом, зблизка виявляє відразливі симптоми хвороби, неохайної старості, тління й гниття. Вступні строфи поеми вводять читача у весняну розповідь квітучого зела: травневе «кличання запашне», «зілля татарськеє – аер» – припадає до ніг, надить солодкими пахощами: «Гість стрепенеться і стане, // Буде прислухатися мить, // Як клечання дзвонить духмяне». А хата прикрашена різьбою, «дубовою биндою» рослинного узору; на сволюку «оздоба хрищата, карбівка стара», яка виглядає, втім, «похмуро», бо сволок ненадійно зв'язує «перехняблений оцеп» ветхोї будови, яка вже не підлягає реставрації. На контрасті до травневої духмяної свіжості всі замальовки лірницької учти до краю перевантажені натуралістичними деталями, описами найвідразливіших фізіологічних виявів функціонування нездорового людського тіла. Чи не

переважає – неймовірно згущена! – лексика на означення смороду, запахів гниття, цвілі, прилості. «Разом зі сліпотою як тілесною неповноцінністю наявні й інші фізіологічні деформації – глухота, німота, каліцтво» [8, с. 82].

Під флером самовідданого служіння й романтичних офір приховується примітивна реальність:

*То ж м'ясо жіноче й волов'яче –
Нам!*

Голод і пісня – для бидла!

Замість очікуваного спадкоємства, долучення до традиції одразу ж оголюється неподоланий конфлікт поколінь. Він тим більш гострий і непримиренний, бо авторитарні «класики» не беруть до уваги власне естетичні нюанси, до краю спримітивізувавши своє мистецтво, попросту бояться конкуренції й змін. Наївний учень приходить із певністю: «Сиділи діди, хай онуки сидять // На Савурі, на славній могилі». Але йому невдовзі доведеться переконатися, що не на славній могилі, а по ярмаркових корчах, для розваги підпилої громади... Домашньовжиткові співи вже не потребують розвитку й змін, закам'яніла традиція перестала бути живлющою, а заслужені «діди» лякаються ворохобників-новаторів. Адепта без зайвих церемоній попереджають про корпоративні закони, більше схожі на приписи кримінальної спільноти: «Киями карається ослух у нас // Чи вдаром гінджала улучним...» (Алюзії як на голобеліні розправи Сергія Єфремова з ранніми модерністами – шукачами нової краси, так і на новіші статті – доноси вуспівських критиків, які вже були таки не киями, а зброєю вбивчою...)

Риторичний контраст між шанобливо-захопленим звертанням гостя «пісенності пильна сторожа» – та обіцянкою «київ» у відповідь не може не вражати. Святе причастя, якого прагнув співець, виявилось насправді долученням до релігії «м'яса й сивухи», до грубої карнавальної підміни, коли низ стає верхом. Метонімією людини виявляється в такому контексті її рот. Блазеньська меса йде за своїм ритуалом, зі своїми культовими предметами.

М'ясо й сивуха – причастій окраса.

Таїна причастій відома для нас:

*Хто служить духу – той просить м'яса,
Багато м'яса,*

Досхочу м'яс!

*Христимся ж розп'ятим жовтим маслаччям
І плоттю свою причацаймо же плот!*

Словосполучення «служити духу» опиняється в цій проповіді в контрастному лексичному оточенні, слово «м'ясо» повторюється чотири

рази, з рідкісною формою множини включно, і двічі – антонім «плоть».

Підміна стосується й мистецького служіння, ремесла як такого – сліпці «несуть животи, наче кобзи». Зібрання митців обертається потворним шабашем:

*Сопіли,
крехтіли,
гарчали,
ревли,
Смерділи,
змокріли та голі.*

*Над черевом мокрим бундючно трясли
Бородою на в'ялому волі.*
«Звитяги» цих співців – «на підлозі, в блювоті, в мочі, // в гарчанні любіння й п'янства».

*Кинувсь кобзар, щоб не чуть, щоб втекти,
Кинувсь наосліп праворуч –
Репаять рти, гугонять животи,
Глухо блює хтось поруч.
Ліворуч метнувся,
крутнувся навкруг –
Глуха, нездоланна задуха огиди!*

(Критика впродовж більш як півстоліття цнотливо збувала цю Бажанову поетику поблажливо-зверхнім зауваженням про надмірний натуралізм. І шістдесятники мусили заново починати боротьбу з мовним пуризмом і оскудінням, а при початку дев'яностих експерименти, які так лякали захисників словесної чистоти, у чомусь повторювали вже зроблене, тільки що поверховіше й здебільшого без того очевидного зв'язку з бароковою традицією, який так вражає у «Сліпцях». Бажанів сусід по дачі і добрий приятель Олесь Гончар писав у щоденнику, не добираючи слів для обурення молодими авангардистами: «Похабщина, що поганить літературу, нахабство войовничих графоманів, засміченість літературної мови вульгаризмами, матерщиною й блатняцьким жаргоном – все це, чим так охоче добувають собі визнання “молоді дегенерати”» [9]. Між тим вульгаризми й жаргон, на щастя, були, як бачимо, в українській поезії й раніше, і то у високих її зразках!)

Домашньо-житкова «ярмаркова» культура, тільки й дозволена колонізованим, означає безрух, застояність і змертвіння. Саркастична пародія на мелодії зв'язаної розтріпаною кострицею «ярмаркової рипухи» зі «знідлім звуком» (тут знов-таки виникає аналогія з абияк склесною арфою, киненою Тірцею в Йордан) підсумовує, – водночас виводячи критику на новий рівень, – численні спроби ранніх модерністів підважити ковбасночаркову традицію, яка власне й претендувала на репрезентацію органічного національного стилю. Доля кобзаря – «піти й пригравати» до похмільних танців:

*Усі враз, усі враз
Розгулялись дуки!
Б'ють в підкову, б'ють в обцас,
Садять в закаблуки.
Витинають гопака,
Розривають шати.*

Тут і сало, й калачі, і книші – нічого не бракує для питомого національного колориту гопачної пісні.

Микола Бажан варіює образи сліпого мертвого ока – мертвої води – колодязя – отруйного джерела – завмерлої підземної Славуті:

*Проклята отрута,
проклята вода,
В струну, як в броню, закута!
Невже завмирає,
невже пропада
Пісенна підземна Славута?!
/...../
В міцній обляміці,
в лункім джерелі,
До дна прикипівши зненацька,
Розкривається око глухої землі –
Мертва вода вовкулацька.*

Цією «водою сліпою, водою мертвою» і «забризкано очі» незрячим бандуристам. «Нестерпна вага притамованих вод», затисненої у вузесеньке русло великої культурної традиції, яка, за Бажаном (так само, до речі, й за Драгомановим), міліє й висихає від доби бароко, від кінця XVIII століття, – не дає пробитися й прозвучати новим голосам; цей тягар пригинає, корчить, знесилює. Недарма у «Сліпцях» рясніє лексика на позначення розчавлення, роздавлення. Хлопчики-поводирі віддають «дитинство своє», приймаючи непосильну ношу:

*Звикає приймати на гостре плече,
Приречене схнути й хилиться,
Правицю, що душить, лама і пече,
Врочисту кобзарську правицю.*

Лірник проживає своє нужденне життя, «потовчений в гамуз, покручений вкрай». (У «Розмові сердець» маємо порівняння оновного революційного руху з «виправленням» постави: «Ламали людям ми горби, // Щоб вирівняли хребти».) Колись легендарна Славута стала «баюрою глухих і сліпих хуторів», її прокислі, «заспані» води отруюють цілі народи. У протестному пафосі бунтівного співця виразно озиваються нотки Франкового «Мойсея», з його сумнівами й вистражданою вірою:

*Ревіте, народи,
конайте, народи!
Із піснею легше вмирать на шляху!*

(До речі, з таких принагідних перегуків окреслюється виразна західницька орієнтація Миколи Бажана, коли йдеться про ту національну класичну традицію, представлену найперш Лесею Українкою та Іваном Франком, яку він продовжує.) Гордий індивідуаліст не хоче розділити приреченість замученого й скаліченого (знамените «мов паралітик той на роздорожжу») народу – «А я умирати не можу, не хочу!». Альтернатива – «Здолати, продертися! Пробитися! Вийти! // Як муж, а не мученик... Чуєш! – як муж!»

Коли перший розділ поеми – це історія особистого бунту митця, то другий переважно ревізує колективну історичну пам'ять та художню традицію. Розмова між старим лірником та юнаком відбувається на спустілому базарному майдані. Тут сваряться за злиденні п'ятаки й пироги кобзарі, наввипередки пропонуючи притомленим торгом господарям свої жалісливі пісні-плачі. Вони плачуть скрухи й урази, звикаються з ролями **жалью гідних**, упосліджених калік-прошаків як зі співацькою долею. Діагноз цієї хвороби культури лаконічно-вичерпний і точний: «А рана цвіте – бо коли не змогла б // Квітнути плекана рана?» Нехитрі ярмаркові співи («Ящик дощатий виляскує глухо. // Гунких дощечок верещання і стук») задовольняють неперебірливих замовників. Це – «пісня трактирів і лазень, // смугастих абахт і товарячих тирл». Хутір – замість держави, віз овочів – замість скарбниці, «бриль набакир» – замість вояцького обладунку й атрибутів влади. Однорівневе існування, брак вертикалі в зародку нищить сподівання, знесилює дужих. І коли проводир прагне нових доріг – «Ми геть позмітаємо порох з шляхів // І пустимо наші дороги, як змії!», то накликає на себе лише лють і зневагу.

Гнаний сумнівами співець допитується правди в найстаршого. Чи ведуть нескінченні дороги в «ясний вертоград», чи родять у своїх мандрах лірники «певність та звагу»? Постають крамольні риторичні питання стосовно української історії й необхідності модерної її переоцінки:

*Скажи,
що пророчі співці –
махлярі й горлаї ярмаркові.*

*Скажи,
що козацький співець –
кумедний тепер скоморох...*

Світ змінився, і «всевладний ненайдний торг», всюдисущий «хосен» змушують облічувати грішми (і то не українськими, а царськими рублями й «схизматськими» коронами!) речі того порядку, що з цифровими цінниками ні за яких обставин не співвідносяться. Йдеться

навіть не лише про історичну пам'ять і зневагу до здобутків пращурів, котрі заплатили за перемогу життям: «Стинають діброви столітні, прегарні, // Рубають гетьманський освячений дуб»; безжально здирають «шкуру на ремінь, на юхт і сап'яни // З лицарського друга, з коня-румака». Лицарство вже не переходить «у кров», елітарність, «вибірність», забезпечена заслугами поколінь, тепер не сприймається як обов'язок захищати слабших і пильнувати чеснот. Ще більше, порушуються первинні цивілізаційні табу, руйнуються могили й вивертаються потривожені кості померлих:

*Предковецькою кров'ю заллятий пісок
З бойця старого, зі схова кісток
Козацтво взялося возами тягнути.
Вивозять і праху дідівського корх,
І тіло внучаче, слабе та невкріпле!*

(Риси, що характеризують час написання поеми більшою мірою, ніж час сюжетний, зображену в «Сліпцях» – доволі невизначено, символізовано – історичну епоху.) У такій системі вартостей, у безгрунтовному, знекоріненому антисвіті з його войовничими закликами викинути «на смітник історії» все, позначене духом творчості й гуманізму, і музика, і поезія стають лише деталями пропагандистської машини: «То гонять пісні, наче вівці, на торг».

У розкритті причин катастрофи, в оцінці минулого обоє співрозмовників єдині. Позаду – довгий черед гірких, невідновних утрат:

*Розбито Батурич,
занедбано Глухів,
Ще куряться крокви сплюндрованих гард...
Я чув брязкотіння рушниць,
алебард,
Тупіт негавний муштрованих рухів.
Я чув, як ридав недолугий Калниш,
Рвучи на кибитці суху рогожину,
Щоб глянуть востаннє
й проклясть Україну,
Й простить Україну, де порох і тиш.*

Відпалахкотіли Залізнякові пожежі (авторемінісценція щодо Бажанової «Залізнякової ночі» 1927 р.), позаду слава й звитяги. Але в оцінці сьогодні співці порозумітися не можуть. Свідок усіх тих катастроф і втрат знесилюється власне що під тягарем свого страшного знання, травматичної пам'яті. Він згоден на паліатив, готовий задовольнитися малим, виголошуючи апологію спокою. Доста навоювалися й набідувалися, лише спокійна праця й «чесна зароба» дає людині щастя. «Більший над чвари козацький хосен, // Господаря чесного чесна зароба». Нічого не бракує Вітчизні – «Розкрито країну для доброго

вітру, // Що зела запліднює, втіху сердець». Урешті, зневага до торгу теж підважується потужним аргументом: «...А хіба ярмарки // Не чесніші за підступи й зради воєнні?..»

Під усе це підведено філософський підмурівок, розмисел про чергування історичних відтинків та епох. Стомившись від ворохобних чвар і воєнних злигоднів, люди прагнуть, наголошує старий свідок жорстоких потрясінь і невідшкодовних втрат, – насамперед спокою й миру. Мудрість – в осягненні «передвічного непоруху», тої світової гармонії, яку порушують невмілі реконструктори первісної досконалості:

*Схвильованим мислям являє свій вид
Єдина справдешня, німа нерухомість,
Ця істина світу,
цей істинний світ.*

*Всі рухи безкрайності прагнуть завершень
І, взявшись тільки,*

*В собі вже несуть
Передвічний непорух – останнє і перше
Начало всіх рухів, їх міру і суть.
Бо рух –*

*як струна, що найвищим тремтінням
Пройнявшись,
не зносить його й застига.*

*Так мудрість приходить,
Знаючість нага,*

Народжена безуму лютим кипінням.

«Чесна зароба», уміння задовольнятися малим, скромне хліборобство й хутірське відлюдництво, князювання й володарювання лише в левадах та стодолах... Це все, що дозволено скупю долею. Аби не почуватися блудним сином, зрадником справи, за яку вмирили предки, достатньо лише пам'ятати, навіть добре знаючи, що його пам'ять безвідносна до сьогодення:

*Аби не забув про козацтво своє
Козак, стоячи на вселюдському торзі,
Хоч він і потрапив у владний полон
Орлових рублів та схизматських корон...*

Ось для цього й потрібні на людських дорогах перехожі лірники: нагадувати, оспівувати славне минуле, плекати меланхолійну ностальгію. Не хлібом єдиним живе людина, тож і розчулена сльоза при ярмарковому застіллі – така собі медіація пристрастей сильніших, які спонукають до дії й спричиняють імовірні загрози. Така вже доля переможених, їм дозволено тішитися хіба звитягою предків, пишнотою музейної експозиції...

Якраз на цьому повороті сюжету «Сліпці» пряму під'єднуються до Українчини «Боярині», демонструючи зв'язок із живою традицією, з ранньомодерністською глорифікацією вольового

начала, сили і протистояння. Можна згадати поруч із Лесею Українкою ще й хатян, зокрема Миколу Євшана. Розмова лірників про спокій і «втихомирення» вочевидь продовжує діалог «боярині» Оксани зі своїм чоловіком. Їм ішлося про Руїну кінця XVII століття, про недавнє «втихомирення» України «Москвою»; Бажан же пише, спираючися на власний досвід ще одних програних змагань із тим самим ворогом. Оксана Степанову готовність задовольнятися малим (достоту, хоч і в полоні «орлових рублів», але ж рідної пісні й вишиванки не цураюся...), страх перед втратами й жертвами зневажає, хоча до певного часу й розділяла його філософію чистих рук, на яких немає крові:

*Ми варті одно одного. Боялись
Розливу крови, і татар, і диби,
І кривоприсяги, й шпигів московських,
А тільки не подумали, що буде,
Як все утихомириться...*

Оксанина оцінка ситуації («Утихомирилось? Зломилась воля, // Україна лягла Москві під ноги, // Се мир, по-твоєму, – ота руїна?») звучала 1930 року надивовижу актуально. «Вік, як чорний частокіл», загрозливі тіні, що множаться на всіх шляхах, мотив **тривоги** як знаку часу – герої Миколи Бажана все це чутливо вловлює і не хоче бути жертвою, безпорадним калікою. Варіації теми каліцтва (не лише сліпоти, а й інших тілесних вад), хвороби у «Сліпцях» розроблені детально й розлого. Різниця між бунтарем і примиренцями тут у тому, що перший свою слабкість прагне будь-що-будь побороти, а інші її плекають («А рана цвіте – бо коли не змогла б // Квітнути плекана рана» – один із влучних діагностів української культурної ситуації, віктимних настроїв, не раз і не два повторений і варіюваний у літературі XX століття, від Євгена Маланюка до Оксани Забужко). «Сліпці» демонструють і в тодішній Бажановій творчості, і в усій вітчизняній літературі двадцятих років настанову на утвердження сили, спротиву, боротьби, пристрасно дискусюваного тоді активного романтизму (чи, за Хвильовим, романтики вітаїзму), який підносив вольове начало і діяльного, цілеспрямованого персонажа. Літературна дискусія 1925–1928 рр., цілком закономірно вийшовши на політичну проблематику, стала маніфестацією спроби розбудови національної культури в межах УСРР як хай неповноформатної, але все ж у збройній боротьбі завойованої держави. (Василь Блакитний не без гіркуватості, очевидно, самоіронії висловив ці настрої ще під час об'єднання боротьбистів з УКП(б): «Мы сольемся, разольемся и зальем большевиков».

А Євген Плужник нагадував про хай ніби й невеликі, але суттєві адміністративно-територіальні зміни: «Для мене ж досить – певне, до загину – // Кількох губернь чи округ тепер, // Що на землі становлять Україну – // УСРР».)

Поема Бажана стала одною з найгостріших полемічних реплік при самому кінці епохи – і обірвалася на півслові. Опублікувавши два розділи в київському «Житті й революції», автор під тиском знищувальної критики, звинувачень у націоналізмі, ідеалізмі, хуторянстві (!!! – після всіх його якраз «антихуторянських» авангардистських маніфестів) та інших несумісних із життям хворобах і гріхах не зважається вже оприлюднити третій. Хоча Микола Бажан (разом із Миколою Терещенком та Самійлом Щупаком) входив іще в редколегію журналу, але політику чільного видання визначали вже не редактори. Побойуючись арешту, Бажан віддав рукопис Юрію Яновському. В архіві Яновського в Інституті літератури імені Шевченка зберігається автограф, у який вписано жанрове визначення: «Поема історична на чотири розділи». Переслідуваний шаленими ревнителами пролетарської непорочності, Яновський, очевидно, ще не публікований третій розділ знищив. Аж у сімдесяті Микола Бажан нібито мав намір відновити текст, але з якихось причин цього не зробив. Імовірно, не хотів нагадувати про гріхи молодості. Наталі Костенко він розповідав про долю рукопису «Сліпців»: «...у 1931–1933 рр. я сам потрапив під вогонь критики, мене самого почали звинувачувати в націоналізмі, і я передав рукопис поеми на збереження Юрію Яновському. Ми всі тоді чекали найгіршого, чекали, що кожного з нас можуть заарештувати. І, можливо, Юрко Яновський спалив рукопис» [3, с. 323]. Дивна ця поетова репліка, що нею не так оприявнюється, як завуальовується / напіввідкривається зміст, підказується напрям пошуку. Вона зяє суцільними лакунами й викликає багато питань. Схоже, співрозмовниці пропонували натяк, підказка, але так, щоб не наразитися на жодні підозри. Отже, «можливо, спалив». А може, й ні? То автор хоча б уже по війні, коли трохи «втихомирилося», не поцікавився долею свого архітвору, своєї загубленої в лихоліття дитини? Сьогодні знаємо, що перші два розділи в архіві Яновського збереглися, і Микола Платонович чи не підказував, де шукати. Коли третій розділ Яновський усе ж, схоже, знищив, то тим менше довіри до Бажанового твердження в тій самій розмові з Наталею Костенко, що, мовляв, «у третій частині “Сліпців” я привожу свого героя, сліпого юнака, до пана Ржевухи, і там у дискусії викриваю всю

сутність націоналістичної ідеології» [3, с. 323]. Польський романтик «української школи» Вацлав Ржевуський ніби мало надається для дискусії про зловорожість націоналістичної ідеології (тим більше, що в опублікованому тексті Ревусі докоряють якраз за недостатню вірність українству і його справі). Найвірогідніше, Бажан тому й не захотів відновлювати текст у сімдесяті, хоча в якийсь момент і мав такий намір, що він видавався надто єретичним для українського радянського поета.

Леся Українка колись із сумовитою гідністю писала в листі до Івана Франка про страшні обставини, в яких українські поети мусять ставати дітовбивцями: «Так нехай же ніхто не думає, що українські поети нашої доби були *infanticides* з легким серцем! Нехай знають, які то страшні часи були ті, коли письменник м у с и в бути *infanticide*. <...> І скажуть колись люди: коли сей народ пережив і т а к і часи і не згинув, то він сильний» [10, с. 16]. У ХХ столітті вже журилися не тільки за невітленими, нездійсненими задумами, а й за спаленими, втраченими під час обшуків текстами, рукописами. І це теж були акти тихого, але послідовного культурного спротиву (переважно, до речі, жіночого): переховати, зберегти архів, у надії, що колись збережене стане безцінним надбанням, духовним скарбом. (Деяко навіть несамохить припильнували спецслужбівські архівісти, тож «вещдоки» враз набули статусу класичних текстів, як, скажімо, «Повість без назви» Валер'яна Підмогильного.) Леся Українка 1913 року надиктувала матері задум твору про закопані в пустелі рукописи, довірені опіці богів... Ті, хто переховував, пробували хоч натяками вказати нащадкам, де шукати спадщину.

Другий розділ «Сліпців» закінчується жестом рішучого розриву, індивідуальним бунтом: полишивши старшого на спокійному базарі, молодший лірник, незважаючи на прокльони, йде шукати іншого шляху; він віддаляється, падаючи, намагаючи «тропи» руками, зашпортовуючись на вибох і рівчаках. Пророчиця Тірца пішла, гнана і проклята, геть від оспалі громади з певністю, що «Дух Божий знайде сам мене в пустині, // А вам ще довгий шлях лежить до нього!» Хтозна, чи герой Миколи Бажана має досить твердості висловити таку ж непохитну, не заторкнуту сумнівами певність (він таки швидше вагається, але свою слабкість старається подолати), – проте обирає рух і пошук, зрікаючися мізерної долі корчемного музики. Для самого автора цей вибір виявився дорогою вимушених зречень, численних поганьблень і втрат. Але врешті вона таки вивела й до осяйних вершин.

Список літератури

1. Бердяев Н. Миросозерцание Достоевского [Электронный ресурс] / Николай Бердяев. – Режим доступа: <http://www.magister.msk.ru/library/philos/berdyayev/berdn008.htm#08> (дата обращения: 20.03.2015). – Загл. с экрана.
2. Зеров М. Європа – Просвіта – Освіта – Лікнеп / Микола Зеров // Твори : в 2 т. / Микола Зеров. – Т. 2. – К. : Дніпро, 1990. – 614 с.
3. Костенко Н. В. Розмови з поетом / Н. В. Костенко // Карбованих слів володар. Спогади про Миколу Бажана / упоряд. Н. В. Бажан-Лауер. – К. : Дніпро, 1988. – С. 318–337.
4. Гончар О. Щоденники : у 3 т. / Олесь Гончар. – Т. 2 (1968–1983). – К. : Веселка, 2003. – 607 с.
5. Бердяев Н. Истоки и смысл русского коммунизма / Николай Бердяев. – М. : Наука, 1990. – 224 с.
6. Хвильовий М. Україна чи Малоросія? / Микола Хвильовий // Новели, оповідання, «Повість про санаторійну зону». «Вальдшнепи». Роман. Поетичні твори. Памфлети / Микола Хвильовий ; [вступ. ст., упоряд., прим. В. П. Агеевої ; ред. М. Г. Жулинського]. – К. : Наук. думка, 1995. – 816 с.
7. Галета О. Леся Українка. На руїнах. Дві розв'язки до одної драми / Олена Галета // Українка Леся. Драми та інтерпретації / Леся Українка. – К. : Книга, 2011. – С. 103–110.
8. Бондар А. Поема М. Бажана «Сліпці» як текст-виклик: спроба теоретичного моделювання / Андрій Бондар // Сучасність. – 1998. – № 12. – С. 70–87.
9. Гончар О. Из щоденниковых записей / Олесь Гончар // Літературна Україна. – 1996. – № 41.
10. Українка Леся. Зібрання творів : у 12 т. / Леся Українка. – Т. 12. – К. : Наук. думка, 1979. – 696 с.

V. Ageyeva

IS ONLY ENTIRELY BLIND MAN BLESSED?

The article is dedicated to the analysis of Mykola Bazhan's unique poem "The Blind Men", the poem where antitraditionalism, debunking of sacred ideas, that do not correlate with the new acts of history, are revealed with that sequence that was never presented before. "The Blind Men", a letter from the abyss of national defeat, from the desperate impasse of persecuted and fated artist, establishes the only possible choice in such a situation – the right not to accept the role of victim, martyr and mourner foreseen by the insurmountable circumstances, ability and willingness to go against the tide. This particular choice gives hope for freedom. Even blinded and left at the bumpy crossroads, the one still has "to grabble trails", though doing it gropingly. "The Blind men" demonstrates the performance of power, resistance, struggle, and action, Romanticism which than was debated passionately (or, according to Khvylyovyi, romance of vitalism) and willful inception and active outright character both in the Bazhan's art of that time and in all national literature of the 1920th.

Keywords: Mykola Bazhan, romance of vitalism, Ukrainian literature of 1920-s.

Матеріал надійшов 19.10.2015